

RIUS, PEDAGOGO GRÁFICO: SOBRE EL CÓMIC COMO INSTRUMENTO PARA LA EDUCACIÓN (AVANZADA) EN LA JUSTICIA (PARA PRINCIPIANTES)

Rius, Graphic Pedagogue: on Comics as an Instrument for (advanced) Education in Justice (for beginners)

LUIS GÓMEZ ROMERO
UNIVERSITY OF WOLLONGONG (Australia)
lgromero@uow.edu.au

Resumen: el historietista mexicano Eduardo del Río García —mejor conocido para millones de lectores en el mundo por su pseudónimo Rius— desarrolló un nuevo género de cómic con intencionalidad claramente política y pedagógica. El presente artículo presenta la pedagogía gráfica de Rius como una contribución teórica vernácula al debate sobre la justicia en el ámbito de la Filosofía del Derecho, y la inscribe en el horizonte utópico de una educación del deseo enfocada en la realización histórica de la hipótesis comunista.

Palabras clave: Rius, cómic, comunismo, teoría de la justicia

Abstract: Mexican comic artist Eduardo del Río García —best known to millions of readers in the world by his pen name, Rius— developed a new genre of comic clearly permeated with political and pedagogical intentions. This article presents Rius graphic pedagogy as a vernacular theoretical contribution to jurisprudential debates on justice, and situates it as a utopian horizon for an education of desire focused on the historical realization of the communist hypothesis.

Keywords: Rius, Comics, Communism, Theory of Justice

“En la provincia, la política llegaba por Rius, o no llegaba”
(Leñero, 1994: 88)

Subcomandante Insurgente Marcos

Introducción: para descreer del Chupacabras y el Estado de Derecho (pero creyendo en la justicia)

Caricaturista, historietista y educador (en el más amplio y profundo sentido del término) nacido en Michoacán, México, Eduardo del Río García (1934-2017), —mejor conocido bajo su pseudónimo Rius— publicó a lo largo de su prolífica carrera miles de caricaturas y cerca de cien **libros** (o “sin-cuenta y pico”, como se apunta en la breve biografía que aparece en la contraportada de varias de sus obras) (Rius, 1995: 7, 185 y ss). La vastedad de esta producción, empero, se encuentra permeada por un mismo hilo conductor: una visión crítica que, desde la izquierda, concienzudamente examina las condiciones necesarias para un cambio radical en aquellas estructuras sociales que Rius considera opresivas e injustas, tanto en el ámbito global (como es el caso, por ejemplo, del intervencionismo estadounidense en América Latina)¹ como en el local (verbigracia, el abandono o traición de los ideales de la Revolución de 1910 en México, o la cínica corrupción que el longevo régimen del Partido Revolucionario Institucional, mejor conocido por las siglas PRI, adoptó como *modus vivendi* desde su fundación)² (Tatum y Hinds, 1979: 6; Rubenstein, 1998: 153; Merino, 2003: 238-239).

¹ A modo de ejemplo, véanse Rius, 1983; Rius, 1987; Rius 1988; y Rius, 2003.

² Entre decenas de ejemplos que podrían traerse a colación, bástenos mencionar Rius, 1982; Rius, 1997; Rius, 2015.



Figura 1. *¿Cuándo se empezó a xoder México?* (Rius, 2015: 12-13)

El medio distintivo en el que trabajó Rius es el cómic o historieta —términos que utilizaré indistintamente a lo largo de este ensayo—, mismo que se caracteriza por desarrollar sinergias entre texto escrito e imágenes encapsuladas en secuencias yuxtapuestas de paneles y páginas (Kunzle, 1973: 2; McCloud, 1994: 9; Eisner, 2008: xi-xii). En este sentido, el cómic puede considerarse en sí mismo un lenguaje que expresa ideas ya mediante imágenes, ya mediante una combinación de texto escrito e imágenes, ya mediante la alteración visual del texto escrito (Eisner, 2008: 10-21, 2-5; Giddens, 2012: 93).

La obra de Rius constituye una contribución original —tanto por los medios gráficos en que se desarrolló, como por su impronta latinoamericana— a las teorías críticas de la justicia contemporáneas. El objeto de la justicia, cualquiera que sea la concepción de ésta que favorezcamos, consiste en discernir los términos en que las instituciones sociales, en palabras de John Rawls, “distribuyen los derechos y deberes fundamentales y determinan la división de las ventajas provenientes de la cooperación social” (1999: 6).³ La teoría crítica de la justicia, por tanto, conlleva un enjuiciamiento del Derecho vigente desde un sistema de valores dado, lo cual implica contrastar diferentes sistemas normativos (por ejemplo, aquéllos fundados respectivamente en las doctrinas

³ Salvo indicación en contrario, todas las traducciones que aparecen en el presente artículo son propias.

políticas del liberalismo, el comunismo o la socialdemocracia) que, tanto de modo sucesivo o diacrónico, como simultáneo o sincrónico, se presentan a sí mismos como legítimos y justos (Horkheimer, 1968: 11-157 y ss).⁴

Rius, en efecto, desconfía de los órdenes jurídicos gestados en el seno de las sociedades burguesas, a los que atribuye una naturaleza viciada que juzga inherente a la protección de la propiedad privada. La propiedad, afirma Rius, es el origen de “todos los males” en cuanto facilita “la miseria de muchos y la riqueza de unos pocos” (Rius, 1980b: 80-82).⁵ Ateo *sui generis* que declaraba creer en “una religiosidad natural” pero no en los “Dioses que ha creado el hombre” (Rius, 1995: 63-66; Rius, 1980a), en la segunda (y última) de sus autobiografías cuenta entre los objetos absurdos en que los seres humanos depositamos nuestra fe para así ahorrarnos “el enojoso proceso de ponerse a pensar y razonar”, al “Osito Bimbo, el Estado de Derecho, el Chupacabras, los Platillos Voladores, el Sufragio Efectivo” y “las Vírgenes que se aparecen” (Rius, 2014: 331).

En la obra de Rius abundan las invectivas —en su mayor parte irónicas, aunque también las hay abiertamente coléricas— contra la corrupción de la justicia que, desde su perspectiva, socava irremediablemente al modelo de Derecho burgués. Bástenos referirnos a un par de ejemplos particularmente conspicuos, considerando la importancia de las obras en que se circunscriben dentro del amplísimo canon producido por Rius. Don Perpetuo del Rosal, presidente municipal del pueblo de San Garabato de las Tunas que es escenario de *Los Supermachos* —historieta dibujada y escrita por Rius entre 1965 y 1967—, regaña en uno de sus episodios al policía Lechuzo por ignorar “lo que cobran los jueces ora [sic] por impartir justicia” (Rius, 1990: 205).⁶ En términos similares, un trabajador llamado Don Justo razona en una viñeta que aparece en *Marx para Principiantes* que “[s]i la justicia no nos hace justicia, es injusta esa injusticia” (Rius, 1980b: 109).

Rius configuró un género distintivo de cómic con los textos didácticos *Para Principiantes*. En 1976, *Marx para principiantes* fue traducido al inglés por Richard Appignanesi, para publicarse posteriormente por la organización *Writers and Readers Publishing Cooperative* (Speck, 1982). La popularidad de esta obra reveló a Appignanesi “la existencia de un público ávido de información que pudiera difundirse mediante medios revolucionarios, como el

⁴ Dado el énfasis en los valores que le caracteriza, el jurista español Elías Díaz circunscribe la teoría crítica de la justicia a una disciplina que denomina “axiología jurídica” (1978: 22 y ss.).

⁵ En las citas textuales se han respetado los modismos, la puntuación y el énfasis (por ejemplo, mediante subrayado, cursivas o mayúsculas cerradas) utilizados por los autores en el texto original. Esta aclaración es pertinente porque Rius frecuentemente recurre a estos dispositivos semánticos y sintácticos en los elementos textuales que aparecen en su obra gráfica. A efecto de distinguir entre la puntuación de Rius (u otros autores) y las elipsis propias, estas últimas han sido distintivamente señaladas mediante corchetes que circunscriben los puntos suspensivos de la siguiente forma: [...].

⁶ Sobre la importancia de *Los Supermachos* en el desarrollo histórico del cómic latinoamericano, en general y, específicamente, en su variante mexicana, véase Agnew, 2004 y Hinds y Tatum, 1992: 69 y ss.

cómic no-ficticio, sobre los ‘grandes temas’” (Appignanesi, 2012: 1). Al libro de Rius siguieron decenas de cómics didácticos sobre grandes autores (por ejemplo, Freud, Einstein o Darwin) publicados en la colección *For Beginners*, la cual fue rebautizada en 1991 como la serie *Introducing...* que publica (tanto en formato tradicional como electrónico) la editorial inglesa Icon Books.

En la pedagogía gráfica desplegada por Rius, en su original serie *Para Principiantes* descuella una característica que le distingue de los trabajos de quienes le siguieron en el ámbito angloamericano. Rius no sólo trata de explicar desde la izquierda, en forma clara y humorística, autores (por ejemplo, Marx, Lenin, Trotsky o Mao) o temas (verbigracia, las respectivas Revoluciones Cubana y Mexicana, o el imperialismo estadounidense) considerablemente complejos, sino que le animan los propósitos claramente políticos, como apunta Anne Rubenstein, de “irritar al poderoso” y “educar, organizar e inspirar a los débiles” (1998: 155). En una entrevista que concedió en el año de 1979 a los académicos Charles Tatum y Harold Hinds, Rius afirma:

[...] traté de hacer un tipo de historieta diferente que tocara temas que no se tocan normalmente en las historietas, con un planteamiento político desde luego muy claro y también tocando tabúes que por ejemplo, no se tocaban en México (como los temas religiosos, los temas sexuales) en aquel tiempo y una oposición casi formal al gobierno. Todo esto combinado con cierta dosis de humor. Pensé que podía producir una historieta atractiva para la gente con un contenido novedoso. (14)

El presente ensayo tiene por objeto analizar estas peculiaridades en la obra de Rius, con miras a elucidar la contribución que el género *Para Principiantes* presta no sólo al cómic en cuanto medio, sino también al debate teórico sobre la justicia en el ámbito de la Filosofía del Derecho. A estos efectos, le he dividido en dos partes. La primera aborda la relación entre el cómic, los estudios iusfilosóficos (o jurisprudenciales, en el sentido angloamericano de este término) y el Derecho propiamente dicho, con miras a establecer la relevancia del cómic no sólo como instrumento para mejorar o profundizar nuestra comprensión del fenómeno jurídico, sino como repositorio de concepciones vernáculas de justicia que constituyen auténticas fuentes del Derecho. La segunda sitúa la obra y el estilo didáctico de Rius en el contexto de sus experiencias personales en torno al Derecho y el régimen autoritario —cuyas definiciones ideológicas fueron profundamente ambiguas— que emergió tras la Revolución Mexicana. Esto sentará las bases para concluir mediante la inscripción de la pedagogía gráfica de Rius en un horizonte utópico de liberación enmarcado en la esperanza de una sociedad igualitaria que Alain Badiou ha denominado “la hipótesis comunista” (Badiou, 2009).

La (negada) influencia del cómic en el canon jurisprudencial

Dos añejos prejuicios obstaculizan el estudio interdisciplinario de los cómics y el Derecho (Gómez Romero y Dahlman, 2012: 5). Primero, la reducción de los discursos jurídicos a una mera técnica lingüística de resolución de controversias, la cual se encuentra herméticamente sellada dentro de su propia lógica dependiente —hasta el extremo del fetichismo— de estructuras institucionales y estatales. Segundo, la percepción desdeñosa de los cómics como un ámbito de marginalidad cultural que sólo ofrece formas de entretenimiento pueril y degradante.

Por lo que atañe al primer prejuicio, el Derecho cumple una importante función simbólica en las complejas sociedades contemporáneas en cuanto promueve la estabilidad de expectativas sociales preestablecidas. La percepción de que el Estado es el principal —o único— garante de dicha estabilidad mediante la producción de normas jurídicas y el ejercicio de la coerción que asegura su cumplimiento ha privilegiado la adopción, tanto en los estudios jurídicos como en la práctica de los profesionales del Derecho, de una óptica operativa que Judith Skhlar llama “legalismo”. La óptica legalista **consiste en “la actitud ética que sostiene que la conducta moral es una cuestión de seguir reglas, y que la relación moral consiste en deberes y derechos determinados por reglas”** (1964: 1). Al igual que cualquier otra actitud ética que ha sido fuertemente interiorizada y es ampliamente compartida, el legalismo no se manifiesta únicamente en el comportamiento moral de los individuos, sino que su influencia se extiende también a los sistemas filosóficos hegemónicos, las ideologías políticas y las instituciones sociales. Los tribunales y los procesos jurídicos fundados en la ley representan los paradigmas sociales más acabados de la moralidad legalista (2-3).

Es evidente que, desde una óptica puramente legalista, los cómics no interesarían al jurista en absoluto (salvo en el improbable caso de que expresen alguna regla de conducta sancionada por el Estado). La Filosofía del Derecho o, como se le designa en el medio angloamericano, jurisprudencia (*jurisprudence*) se circunscribiría entonces a la reflexión sobre el actuar prudente en la producción, aplicación y ejecución de normas jurídicas bajo el monopolio del Estado. Este es, en buena medida, el panorama prevaleciente hoy en día en los estudios iusfilosóficos, mismo que Roderick Macdonald y David Sandomierski denominan “nomopolio” (2006: 233). Así como existe un canon literario (Bloom, 1994; Bloom, 1997: xix y ss.), cabe entonces identificar un canon de pensamiento iusfilosófico o jurisprudencial (López Medina 2004: 37 y ss.) de corte legalista impuesto por la obra precursora de los grandes juristas que han hecho de las normas jurídicas sancionadas por el Estado el objeto exclusivo o primario de su estudio (por ejemplo, Austin, 1832; Kelsen, 1960; Dworkin, 1978; Hart, 1994) como horizonte fundamental de creatividad y originalidad en la reflexión en torno a la justicia del Derecho o la prudencia en su realización.

El legalismo, sin embargo, entraña una concepción empobrecida del Derecho. Los discursos jurídicos no son ajenos al azar inscrito en la vida social, el cambio inherente a los propósitos humanos o los aspectos irracionales de la

personalidad humana (Goodrich, 1996: 545). De ahí que Skhlar califique al legalismo como una ideología porque, en su determinación por preservar al Derecho de cualquier influencia moral o política, omite el reconocimiento del contexto cultural y los valores políticos y éticos que inevitablemente le subyacen. En cuanto atribuye al Derecho una pureza ideal que lo sitúa al margen de la cultura, la política y la historia, el legalismo despoja a la legislación, los actos de la administración y las resoluciones judiciales del carácter de decisiones complejas en las que los elementos propiamente jurídicos están influidos por factores culturales, políticos, éticos y sociales. Dicho brevemente, el legalismo atribuye a las fuentes del Derecho el carácter de necesidades lógicas que, por añadidura, han sido racionalmente aceptadas y consensuadas (Skhlar, 1964: 11).

Ciertamente los principios constitucionales, las convenciones del orden social y las instituciones coercitivas formales son elementos muy importantes del fenómeno jurídico, pero no lo agotan. Pretender esto equivale a confundir el efecto con la causa. El Derecho es inseparable del orden simbólico tal como le concibe Jacques Lacan (1982: 4 y ss.). Dicho en otras palabras, los discursos jurídicos están entrelazados en la estructura del lenguaje que permite una comunicación relativamente coherente entre los sujetos de la especie humana. La producción, aplicación y ejecución del Derecho se solapa, por consiguiente, con las diferentes esferas discursivas constitutivas de nuestra vida cotidiana: con las conversaciones en las que nos involucramos, los libros que leemos, los productos de entretenimiento de masas que consumimos, la música que escuchamos y el arte con el que crecemos (Manderson, 2003: 93).

Nuestra comprensión del Derecho vigente y prácticas jurídicas concomitantes se inscriben, en suma, en un contexto cultural que el antropólogo Clifford Geertz denomina “sensibilidad jurídica” (*legal sensibility*). Dicha sensibilidad, señala Geertz, se integra “por un complejo de caracterizaciones e imaginaciones, [y] relatos acerca de eventos proyectados en imágenes sobre principios” jurídicos (1983: 215). Tal entramado de imaginarios normativos se construye, en otras palabras, a partir de símbolos, narrativas, distinciones y visiones sobre los procesos de la vida social profundamente enraizados en la cultura de la comunidad que produce, aplica y ejecuta el orden jurídico (175). La sensibilidad jurídica, en consecuencia, es eminentemente local (esto es, culturalmente localizada) en cuanto articula “caracterizaciones vernáculas de lo que sucede con imaginaciones vernáculas de lo que puede suceder” (215). Las concepciones legalistas del Estado de Derecho (*Rechtsstaat*, *rule of law*) descuidan u omiten esta dimensión fundamental de los discursos jurídicos. A este respecto, apunta Paul Kahn:

Debemos recordar que el Estado de Derecho [*rule of law*] no es materia de verdad revelada ni del orden natural, sino una forma de organizar la sociedad bajo un conjunto de creencias que son constitutivas de la identidad de la comunidad y de sus miembros individuales. Es una forma de entender la unidad de la comunidad a través del tiempo, y a nosotros

misimos como portadores de esa historia. Es a la vez producto de una historia particular, y constitutivo de un cierto tipo de existencia histórica. (1999: 6)

En cuanto elementos integrales de nuestras sensibilidades jurídicas, por tanto, los cómics (y demás productos de la cultura popular) definen nuestras concepciones de justicia y nuestra comprensión y práctica de las normas jurídicas. Uno de los más notables representantes del realismo jurídico norteamericano, Karl N. Llewellyn, así lo reconoció cuando, al reseñar una antología de viñetas de *Krazy Kat*—historieta producida por George Herriman entre 1913 y 1944—, en el lejano año de 1947, sugirió desde el *Columbia Law Review* a todos los “hombres de leyes” que leyeran dicho cómic “no una sola vez para divertirse, sino muchas veces para estudiar [el Derecho]” (338). La tira de Herriman se centra en las aventuras y desventuras de Krazy, un gato de género indefinido que ama locamente al ratón Ignatz. El amor en cualquier caso no es recíproco: Ignatz agrade continuamente al protagonista lanzándole ladrillos a la cabeza, gesto que el felino interpreta como muestras de amor. Por su parte, Krazy es constantemente protegido por el perro Offisa Pup, quien trata de evitar los ataques y encarcelar a Ignatz a modo de castigo.

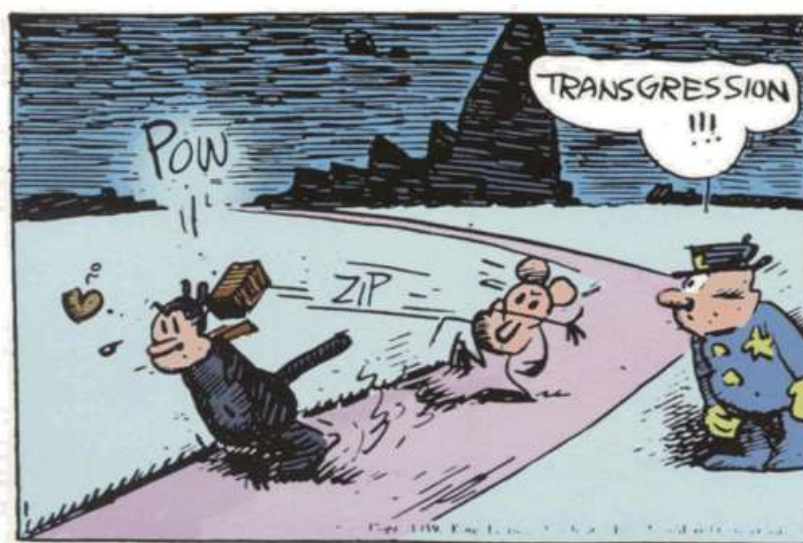


Figura 2. *Krazy Kat* (Herriman, 1939)

Llewellyn percibe en el personaje de Offisa Pup, policía del universo simple y a la vez complejo creado por Herriman, a un “Tory inteligente” que, en cuanto “voz y brazo del Orden presente”, intuye en los crímenes de Ignatz que “en lo Ingobernable de este Momento puede yacer la semilla de un necesario e impredecible Futuro” (1947: 337; Dahlman, 2012: 35 y ss.). Por otra parte, señala Llewellyn, el ratón Ignatz encarna “todo aquello a lo que el Áspero Individualismo puede aspirar” y, a la postre, resulta vencido por el sencillo pero poderoso hecho del amor. Llewellyn concluye que *Krazy Kat* es relevante para los juristas porque pese a que la “Gran Tradición” impone a los tribunales el deber de “discernir alguna combinación del Derecho y la Justicia”, en su

tratamiento de los conflictos humanos es necesario ir más allá de dicha tradición y reconocer que “el amor y la comprensión son una parte esencial de la Justicia que constituye la mitad de [nuestro] trabajo” (1947: 338).

El consejo de Llewellyn, empero, cayó en oídos sordos tanto en los pasillos de las facultades de Derecho, como en el resto de los escenarios del foro jurídico. Los trabajos académicos específicamente enfocados al estudio de la relación entre Derecho y cómic son extremadamente escasos,⁷ y quienes incursionan en ellos deben —como lo he hecho yo en los párrafos previos— justificar prolijamente su valor y oportunidad (Giddens, 2012: 85-88; Fernández y Ramiro, 2014: 244-245). Los prejuicios contra el cómic en los estudios iusfilosóficos o jurisprudenciales, no obstante, no son una excepción. Una fuerte sospecha de frivolidad acecha constantemente a los medios visuales como el cómic. El texto escrito tradicionalmente ha sido un signo de distinción en el sentido en que Pierre Bourdieu (1979) utiliza este término, esto es, como un mecanismo de consagración cultural de ciertos objetos, personas y situaciones que cumple, conscientemente o no, la función social de legitimar las jerarquías sociales.

El valor estético y cultural de los cómics se ha visto históricamente perjudicado por la percepción de que las imágenes tienen un significado directo cuyo discernimiento, al no requerir formación o competencias específicas, constituye a la “lectura de imágenes” en un ejercicio cultural de naturaleza inferior a la lectura de textos escritos (Varnum y Gibbons, 2001: xi). La creencia en esta supuesta transparencia de las imágenes se remonta a Platón, quien diferenció en el *Crátilo* entre las imágenes que se parecen a los objetos que representan (en el debate entre Sócrates y el propio Crátilo), y las palabras que representan objetos únicamente en virtud de la costumbre o la convención (en los argumentos de Hermógenes).

Platón ha probado su perdurabilidad en esta materia. El arraigado prejuicio que supone que no es necesario emprender esfuerzo hermenéutico alguno para comprender las imágenes llevó a Fredric Wertham a emprender, hacia los años cincuenta del siglo XX, una famosa campaña en contra del cómic en los Estados Unidos bajo el argumento de que la “lectura de dibujos” (*picture reading*) implica una evasión de la verdadera lectura que, al fomentar la pereza mental, provoca la degradación moral de los jóvenes en cuanto les atrae hacia ilustraciones “particularmente violentas o sexualmente intrigantes” (1954: 139-140). En otras palabras, Wertham veía en el cómic un sendero cultural que conducía directamente hacia la perdición moral. América Latina no fue ajena a estos prejuicios, tal como apunta Carlos Monsiváis:

Todavía a mediados del siglo XX, las élites califican de “primitivos” a la mayoría de los habitantes de América Latina, y se complacen en la teoría del pueblo ignaro y abúllico, del “vulgo irremediable”. Y a favor de su

⁷ Entre los esfuerzos recientes por abrir y profundizar este ámbito del conocimiento jurídico, véanse las antologías de ensayos editadas respectivamente por Gómez Romero y Dahlman (2012) y Giddens (2015).

tesis ya no mencionan la ferocidad de los campos de batalla, sino los gustos deleznales o las cifras del consumo popular de películas, cómics, revistas, radionovelas, diarios deportivos... Esta degradación “gozosamente asumida” reafirma la sentencia-en-la-pared: *la pobreza es una elección*, y quien nace pobre se obstina en seguir siéndolo, por desidia, pereza o la felicidad que le otorga la simpleza de alma. (2000: 24-25; cursivas en el original)

El desdén hacia los cómics profesado por médicos, sociólogos y pedagogos pasa por alto la heterogeneidad de su estructura, ignorando por tanto la coexistencia e interacción de varios códigos de comunicación en sus narrativas (Hatfield, 2005: 33-36). La pretendida facilidad inherente a la lectura de los cómics es ilusoria. La lectura de cómics, por el contrario, exige una gran sofisticación por parte del lector, ya que las imágenes están animadas por dispositivos retóricos que transmiten mensajes a varios niveles (Barthes, 1964; Eco, 1968: 105-164). Aun así, este tipo de crítica elitista aún goza de gran prestigio cultural, y quienes consideramos a los cómics un medio indispensable para comprender los alcances y limitaciones de las sociedades de masas contemporáneas debemos luchar continuamente por el reconocimiento de su legitimidad artística y cultural (Groensteen, 2000: 29).

La sofisticación de la prolija obra de Rius es, precisamente, testimonio viviente de los saberes jurídicos vernáculos que encuentran expresión en el cómic. La crítica de la ineficacia y corrupción del orden jurídico postrevolucionario en México que se presenta en varios episodios de *Los Supermachos*, por ejemplo, involucra un extenso saber práctico sobre aquellas áreas del ordenamiento jurídico que, pese a considerarse formalmente Derecho vigente, eran (y son) arbitrariamente violentadas por las autoridades mexicanas. En el número 20, por ejemplo, el boticario Lucas Estornino y el indígena Chón Prieto discuten sobre la prohibición formal del peculado. La Revolución Mexicana, argumenta el boticario, se ha transformado en “obra constructiva” regulada por “una ley especial para que no roben los funcionarios.” Chón Prieto responde a esta aseveración con una pregunta: “¿Cuándo se ha sabido que apliquen la ley esa?” (Rius, 1990: 97).



Figura 3. *Mis Supermachos* (Rius, 1990)

Cabe recordar que el cómic despliega formas lingüísticas complejas que combinan imágenes con texto escrito (aunque también pueden prescindir del texto, o transformarlo a su vez en imágenes).⁸ La hermenéutica de la crítica al sistema jurídico mexicano que Rius plantea en el referido pasaje de *Los Supermachos* requiere entonces considerar las imágenes de Prieto y Estornino, a quienes el artista retrata en su particular estilo minimalista, consistente en una sencilla línea de grosor uniforme que prescinde de las sombras y deja una gran parte de la página en blanco (Rubenstein, 1998: 154). La reducción al mínimo de los recursos gráficos arroja una cruda luz sobre el estado de excepción en que los habitantes de San Garabato —y el resto de los mexicanos— se han resignado a vivir. El mensaje es tan claro que dificulta significativamente cualquier ejercicio retórico que pudiese justificar una actitud complaciente hacia la corrupción del régimen. Aunque Prieto y Estornino son “supermachos” que no tienen más remedio que “aguantar” que los funcionarios utilicen los recursos públicos para su provecho personal (Rius, 1990: 97), el lector es invitado a reflexionar sobre el estado de excepcionalidad perenne que, tanto en San Garabato como en México, han hecho del Derecho vigente un mero espectro cuya precaria existencia los funcionarios públicos pueden interrumpir a su antojo (Agamben, 2003).

La obra de Rius, y en específico la colección *Para Principiantes*, demuestra que Llewellyn estaba en lo cierto al reconocer que los cómics, amén de comentar cuestiones de legalidad y orden, tienen mucho que ofrecer tanto a la comprensión como a la crítica del Derecho y la justicia. Los cómics entrañan

⁸ Thomas Giddens refiere al género de los superhéroes para ilustrar las transformaciones posibles del texto con las que el cómic enriquece la comunicación (2012: 93). En *Arkham Asylum: A Serious House on a Serious Earth* (2004), Grant Morrison y David McKean representan la locura del Joker mediante grafías distorsionadas y sangrantes que dan cuenta del habla del personaje.

verdaderos discursos jurídicos alternativos que permiten interacciones complejas entre varios puntos de vista epistemológicos. Estos puntos de vista incluyen texto e imagen, argumentación y estética, y lo racional y lo visual. En otras palabras, los cómics funcionan como fuentes vernáculas de las sensibilidades jurídicas en que se fundan la autoridad y legitimidad del Derecho.

***Summum ius, summa iniuria*: el (injusto) camino hacia una teoría vernácula de la justicia**

El Derecho, apunta Clifford Geertz, no es reducible a un “conjunto acotado de normas, reglas, principios, valores, o lo que sea desde lo que puedan derivarse respuestas jurídicas frente a eventos condensados”, sino que encarna “una manera distintiva de imaginar lo real” (1983: 173). Desde esta perspectiva, los cómics —y los productos de la cultura popular en general— son vehículos y receptáculos efectivos de teorías vernáculas sobre el Derecho y la justicia (Gómez Romero y Dahlman, 2012: 16 y ss.).

Houston Baker (1984) y Thomas McLaughlin’s (1996) han caracterizado desde diferentes perspectivas —el primero, al analizar el blues y la literatura afroamericana; el segundo, al interrogar a los públicos consumidores de productos culturales dirigidos a las masas— la teorización “vernácula” como resultado de cierta astucia o “pericia callejera” (*street smarts*). Las teorías vernáculas, en este sentido, son incursiones inquisitivas en las premisas culturales que guían diversas prácticas normativas (morales, políticas o jurídicas) sin estar basadas o involucrarse en el lenguaje especializado de las élites académicas.

Las teorías vernáculas, al igual que las producciones de la industria cultural (por ejemplo, filmes, éxitos musicales o los propios cómics), frecuentemente padecen ceguera ideológica hegemónica (Adorno y Horkheimer, 1998). Es innegable que los cómics han servido para celebrar y legitimar los valores e instituciones dominantes en la sociedad, así como para criticar y subvertir el *statu quo* (McAllister, Sewell y Gordon, 2001b: 2). Además, los cómics no sólo reflejan las ansiedades y luchas ideológicas de los contextos históricos en los que se producen, sino que también actúan con frecuencia como un agente cultural activo que promueve o desafía esas mismas ansiedades y luchas. Ariel Dorfman y Armand Mattelart célebremente señalan a este respecto, al comentar las historietas de Walt Disney distribuidas en Latinoamérica, que:

En las historietas de Disney, jamás se podrá encontrar un trabajador o un proletario, jamás nadie produce industrialmente nada. Pero esto no significa que esté ausente la clase proletaria. Al contrario, está presente bajo dos máscaras, como buen salvaje y como criminal lumpen. Ambos personajes destruyen al proletariado como clase, pero rescatan de esta clase ciertos mitos que la burguesía ha construido desde el principio de su

aparición y hasta su acceso al poder para ocultar y domesticar a su enemigo, para evitar su solidaridad y hacerlo funcionar fluidamente dentro del sistema, participando en su propia esclavización ideológica. (2010: 91)

Una de las mayores contribuciones de Rius a las teorías críticas de la justicia consiste precisamente en haber utilizado la industria cultural propia del capitalismo avanzado (Benjamin, 2006) para cuestionar la legitimidad del sistema capitalista y su utilización de la producción cultural como instrumento hegemónico de dominación (Gramsci, 1977: I-455-465). El afán didáctico que informa la serie *Para Principiantes* es, al propio tiempo, una invitación a comparar los exiguos resultados de la Revolución Mexicana con otros procesos revolucionarios, tales como los que tuvieron lugar en Rusia, China y Cuba. *Marx para Principiantes*, por ejemplo, concluye con los perfiles de Vladimir Illich Lenin y Francisco I. Madero mirándose cara a cara, acompañados por el siguiente comentario:

Madero en México y Lenin en Rusia hicieron la revolución... Físicamente se parecían: eran chaparritos, calvos, barbones y burgueses. La “única” diferencia entre ambas revoluciones y el fracaso de una contra el triunfo de otra fue Marx. (142)⁹

Este es uno entre decenas de pasajes en la obra de Rius que cuestionan directamente la legitimidad del régimen postrevolucionario auspiciado por el PRI. Legitimidad, en este contexto, es un concepto que alude al conjunto de valores, procedimientos, exigencias y principios que tratan de operar como criterios de justificación de normas, instituciones y prácticas jurídicas (Fernández y Ramiro, 2014: 251). En palabras de Elías Díaz, legitimar un **régimen político o jurídico consiste en “tratar de justificar y [...] tratar de dar razón de la fuerza (en este caso de la que está detrás del Derecho y del Estado) por medio de la fuerza de la razón, de su valor —presunto o real— alegando y probando, pues, las posibles razones de la razón”** (1984: 21). La teoría vernácula de la justicia que Rius desarrolla en la serie *Para Principiantes* puede entonces considerarse, sobre esta base, un extenso y profundo argumento sobre la ausencia de justificaciones válidas del régimen político-jurídico impuesto en México por el PRI durante siete décadas. Cabe recordar, en este sentido, que Giovanni Sartori caracterizó al priísmo mexicano como unipartidismo pragmático-hegemónico. Esta expresión condensa un régimen en el que imperaba un partido predominante que mantenía su dominio mediante concesiones pragmáticas antes que recurriendo a la persuasión ideológica y en el que, aunque existían partidos de oposición, éstos eran virtualmente irrelevantes (1976: 232-234).

El déficit de legitimidad del régimen postrevolucionario era producto no sólo de la ausencia de representatividad sobre la que éste se estructuró, sino

⁹ Véanse, en el mismo sentido, Rius, 1997: 185-186 y 192-194.

también de su connivencia con el sistema capitalista de producción. Rius vivió en carne propia la hiriente experiencia de relaciones contractuales dispuestas sobre normas y principios jurídicos generales, formales y abstractos que presumen la igualdad entre las partes —y son ciegos, por tanto, a las realidades materiales de cualquier posible desigualdad de poder entre ellas.¹⁰ En junio de 1965, *Los Supermachos* comenzaron a publicarse por la pequeña editorial Meridiano, propiedad del “licenciado” (mexicanismo que alude a los abogados) y “ex-reportero” Octavio Colmenares (Rius, 1990: 8). El irreverente humor político que Rius desplegaba en la historieta pronto llamó la atención de los censores que en aquella época se atrincheraban en la temible Secretaría de Gobernación al servicio del autoritario gobierno del presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), quienes colocaron a Colmenares en una “difícil situación” que, a la postre, le llevó a optar —en palabras del propio Rius— por “proteger sus centavos y sacrificar al autor que le estaba provocando perder sus pingües ingresos” (11).¹¹

Con miras a apaciguar a los censores, Colmenares comenzó a suprimir, sin el consentimiento de Rius, pasajes enteros en que las historietas eran críticas con la gestión del gobierno mexicano. La constante censura rápidamente deterioró la relación entre Rius y Colmenares. Desde la perspectiva del autor esto era inaceptable no sólo por la falta de respeto que tales decisiones editoriales profesaban a su creación, sino también porque “el éxito de la revista radicaba [...] en que] los lectores buscaban en la revista [...] humor ‘mandado’ contra los malos actos del gobierno” (Rius, 1990: 10).

A efecto de proteger su obra, Rius había registrado a su nombre la propiedad intelectual sobre los personajes de *Los Supermachos*. Esta precaución, pensaba, le permitiría continuar la publicación de la historieta bajo otro sello editorial. Colmenares, sin embargo, registró secretamente el título “Los Supermachos” al propio tiempo. Así, al renunciar a su trabajo en la editorial Meridiano al tiempo que entregaba el número 100 de la historieta, Rius descubrió que su editor ya tenía impresos tres nuevos números que había encomendado al caricaturista Francisco Ochoa, con guiones de Natividad Rosales (Merino, 2003: 235-236; Rubenstein, 1998: 155; Hinds y Tatum,

¹⁰ Para una primera aproximación a la crítica del reduccionismo inherente a las perspectivas formalistas sobre las relaciones contractuales, véase Gordon, 1989: 80-83.

¹¹ Sobre los controles que el Poder Ejecutivo — mediante la Secretaría de Gobernación y una dependencia de ésta, la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas— ejerció entre 1950 y 1975 sobre los medios de comunicación mexicanos, así como la forma en que dichos controles impactaron en la prensa escrita y, específicamente, el trabajo de Rius, véanse respectivamente Carpizo, 1980: 139 y ss.; y Rubenstein, 1998: 127 y ss. Las críticas que Rius dirigió en aquellos años contra el régimen priísta y, en especial, el gobierno de Díaz Ordaz, le llevaron en 1969 a ser víctima de un *levantón*. Este término coloquial es empleado en México para referirse a episodios de privación ilegal de la libertad perpetrados ya por el Estado y sus agentes, ya por la delincuencia organizada. Rius refiere que salvó la vida gracias a que el expresidente Lázaro Cárdenas, quien le estimaba por comulgar con sus ideas de izquierda, solicitó directamente a Díaz Ordaz “que todo quedara en un susto” (Rius, 1995: 181-184).

1992: 70-71). Rius intentó entonces —infructuosamente— recurrir a los mecanismos formales del Derecho para recuperar su creación:

Yo, ingenuamente, pensé que el contrato me permitiría trabajar con otro editor menos transa, pero la lectura “legal” del contrato me impedía hacerlo, sin permiso de Colmenares [...] Denuncié a la opinión pública la transa de que estaba siendo víctima y traté de meter una demanda en la Procu, encontrándome con la novedad de que había consigna presidencial de no darme la razón. Un licenciado que ahí trabajaba, me lo hizo saber y me aconsejó que me dejara de demandas y —como buen supermacho— aguantara la vara, resignándome a seguirle trabajando a Colmenares. No lo hice y opté por cederle el uso de mis personajes, y emprender otra historieta con otro editor. (Rius, 1990: 11)

No tengo acceso al contrato que celebró Rius con Colmenares pero, en este caso, me parece que no es aventurado conjeturar que no era necesaria instrucción presidencial alguna para privarlo de su obra. Bastaba una simple cesión de derechos inscrita en el clausulado del contrato, aderezada con la “ceremonia de degradación” (*degradation ceremony*) que, según Zenon Bankowski y Geoff Mungham, los legos sufren al entrar en contacto con el mundo del Derecho. Bankowski y Mungham observan que los legos, precisamente por ser ajenos a las formalidades de los saberes jurídicos e ignorar el lenguaje especializado de los operadores del Derecho, no encuentran medios para expresar sus pretensiones y expectativas de justicia en términos aceptables para el estamento jurídico y, en esta medida, experimentan su contacto con el Derecho como una “acción comunicativa” en la que son colocados “en un nivel inferior en el esquema local de tipos sociales” y son “desnudados de su historia y sus aspiraciones” (1976: 87). Rius padeció de esta manera la advertencia inscrita en el antiguo adagio romano *summum ius, summa iniuria*: el abuso en las formas jurídicas resulta en grandes injusticias.

A raíz de la pérdida de *Los Supermachos*, Rius diseña una nueva historieta con personajes similares, pero distintos: *Los Agachados*. En este nuevo proyecto, Rius radicaliza su crítica política del régimen priísta y ajusta la estética del cómic a fines propiamente didácticos. En palabras del propio Rius:

Con los Agachados la historieta se enfocó más a un lenguaje didáctico y politizador, manejando temas que eran tabú en los medios, como la religión, Cuba, las luchas de liberación, el marxismo y la corrupción oficial, por dar algunos ejemplos. También me permití manejar elementos gráficos diferentes y nunca usados en el cómic como grabados antiguos, fotografías, dibujos ajenos, recortes de prensa y cosas así. Eso —creo— le dio una personalidad nueva a la historieta y la volvió diferente a los Supermachos. (1995: 161)

Al tiempo que modifica la estructura de *Los Agachados* para convertirla en un instrumento didáctico, Rius comienza su titánica tarea de divulgación de las

ideas socialistas y comunistas. Después de publicar por cuenta propia *Cuba para Principiantes* (1965), Rius trabaja en una serie de libros que tienen un gran éxito de ventas y son traducidos a múltiples idiomas (Merino, 2003: 236). Destacan en esta serie obras tales como *Marx para principiantes* (1972), *Lenin para principiantes* (1975), *ABChé* (1978), *Mao en su tinta* (1979) o *El diablo se llama Trotsky* (1981). Rius explica los motivos que le llevaron a trabajar en estos libros en los siguientes términos:

[Abel] Quezada me dijo un día que yo iba a acabar haciendo novelas [...] La razón de esta degeneración profesional creo que ha sido la necesidad de compartir la información y chismes de los que me entero. Con una caricatura es difícil *explicar claramente* un problema político, religioso, científico, sexual, médico, nutricional, etc. Cosa que se logra mejor con la historieta, y más mejor [sic] con el libro que, además, se queda y permanece para siempre. (1995: 186; subrayado en el original)

Los libros que integran el conjunto que he denominado *Para Principiantes* tienen por objeto introducir a sus lectores al pensamiento y la praxis de los grandes autores y líderes del socialismo y el comunismo a nivel global. En este sentido, tales libros privilegian los fines pedagógicos perseguidos por Rius mediante una estética que combina el estilo minimalista utilizado previamente por el autor en las historietas con técnicas gráficas tales como el collage y la inclusión del aparato crítico (tablas, mapas, bibliografía e inclusive, ocasionalmente, notas al pie) propio de trabajos académicos. Rius utiliza así imágenes que no necesariamente guardan relación con el tema sobre el que trata el libro, pero a las que atribuye en los globos de diálogo textos que contribuyen a explicarlo (Speck, 1992: 118). Dichos textos asimismo abundan en mexicanismos confirmando el talante vernáculo de la teoría crítica de la justicia con la que Rius cuestiona la legitimidad tanto de los gobiernos mexicanos posteriores a la Revolución Mexicana, como de la desigualdad y violencia inherentes al sistema capitalista de producción.

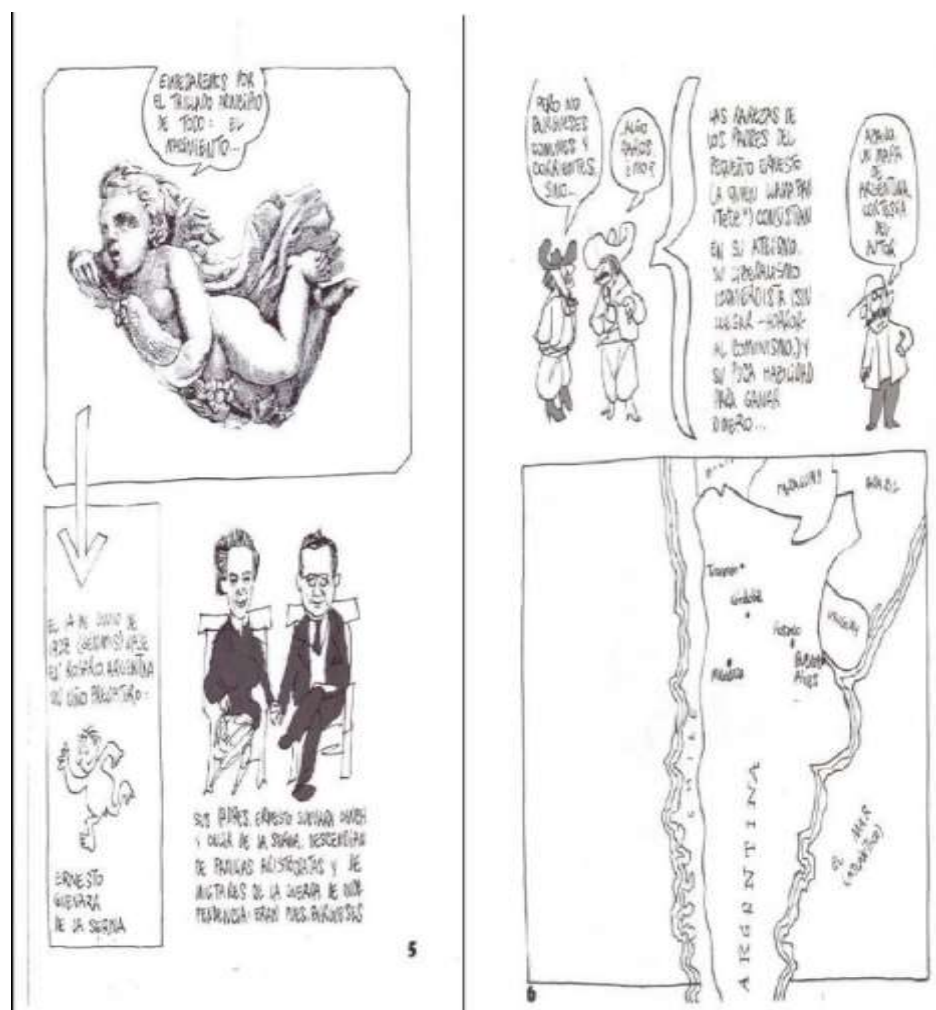


Figura 4. *ABChé* (Rius, 1978)

Anne Rubenstein afirma que el giro pedagógico de Rius hacia la publicación de libros culminó en el abandono gradual de los lectores de la clase obrera adeptos a *Los Supermachos* y *Los Agachados* (1998: 158 y ss.), para sustituirlos con lectores de clase media con formación universitaria. Me parece que este juicio fue prematuro. Al tiempo que escribo el presente ensayo —corre 2019, dos años después de la muerte de Rius—, decenas de reimpresiones de sus títulos se continúan ofreciendo en los anaqueles de las librerías mexicanas justamente porque aún tienen compradores en todos los niveles de la sociedad mexicana. Antes bien, la obra de Rius —según señala Ana Merino— “marca a nuevas generaciones de autores” tales como el Fisgón, Helguera, Patricio y Hernández, “y crea en cierto modo escuela” (238-239). Rius, como apuntó Ernesto Che Guevara en la copia de *La Guerra de Guerrillas* que le dedicó, aún al día de hoy “nos hace reír y a veces pensar” (Rius, 1995: 106). Y todo parece indicar que lo seguirá haciendo por mucho tiempo.

Conclusión: la educación del deseo como método para la práctica de la hipótesis comunista

El giro pedagógico que, a partir de 1965, Rius imprime al cómic puede referirse a lo que Alain Badiou llama la “idea del comunismo”, es decir, el ideal de una sociedad en la que el principio de igualdad es la verdad política prevaleciente y, como tal, suscita una organización colectiva que aspira a eliminar tanto la subordinación del trabajo como la desigualdad en la distribución de la riqueza (2009: 7-12 y 181-205). Badiou concibe así el comunismo como una idea platónica de igualdad que históricamente ha facilitado la praxis política emancipadora. Tan pronto como la acción de las masas se opone a regímenes políticos opresivos o sistemas jurídicos corruptos en nombre de la justicia igualitaria, comienzan a surgir rudimentos o fragmentos de la idea comunista en la historia humana (193-195).

Una de las características claves de la idea comunista tal como la concibe Badiou es su fundamento en la “infinitud del pueblo” (2009: 198), toda vez que la auténtica emancipación depende esencialmente de las masas. De ahí que, para ser comprendida cabalmente, la idea comunista necesite también “la finitud de nombres propios” que simbolizan “bajo la forma de un individuo, de una singularidad pura de cuerpos y pensamiento, la red a la vez preciosa y rara de efímeras secuencias de la política como verdad” (197). La idea comunista hunde por ende sus raíces en el “glorioso Panteón” de “héroes revolucionarios” que han luchado por verla realizada, como es el caso de Espartaco, Thomas Müntzer, Robespierre, Toussaint-Louverture, Blanqui, Marx, Lenin, Rosa Luxemburgo, Mao o Ernesto Che Guevara. Los héroes del Panteón revolucionario son, para Badiou, prueba histórica de aquello que los individuos ordinarios pueden conseguir cuando osan desafiar su finitud temporal y situacional o, dicho en otras palabras, cada vez que se atreven a mirar más allá de los límites de su biografía personal —con sus mediaciones convencionales en la familia, el trabajo, la patria, o la religión— para adoptar en cambio la praxis política emancipadora *hic et nunc*, a modo de una “verdad en devenir” que proclama que “no estamos condenados a vidas programadas por las restricciones del Estado [capitalista]” (199).

Los temas y autores elegidos por Rius para educar al pueblo mexicano en la gesta de la emancipación se inscriben en la tensión que Badiou observa entre la finitud de los nombres y la infinitud del pueblo. Ernesto Che Guevara, Lenin, Mao o Trotsky representan sendos puntos de partida para que cualquier mexicano que se resista a resignarse al mal gobierno del PRI (o de quienes le sucedieron tras la transición democrática del año 2000) se inicie en la práctica de la emancipación. Sin embargo, la pedagogía gráfica de Rius —aunque indudablemente partisana— evita concienzudamente el dogmatismo que tanto daño causó a la causa comunista en el siglo XX (Tatum, 1991: 773 y ss.). Rius confiesa que sus ambiciones pedagógicas obedecen, en última instancia, al afán de **construir horizontes utópicos para todos los “agachados” del mundo:**

Obviamente, aunque resulte difícil de creer, la intención de meterme al comunismo vino a ser una prolongación de los ideales del Seminario. Allí trataban de imbuirnos la idea de cambiar a la sociedad con la prédica del Evangelio, meta bastante utópica si bien se ve. En el Marxismo, igualmente, se trataba de cambiar a la sociedad con la prédica de las ideas socialistas de Carlos Marx, meta bastante utópica si bien se ve. Es decir, era la misma lucha pero con diferente evangelio a seguir... Con los dos sistemas se ha fracasado [...] Sin embargo, no me arrepiento todavía de haberme hecho comunista. El Marxismo me sirvió enormemente para enfocar mi trabajo y darle una dirección que sigo creyendo es la correcta [...] Sigo pensando utópicamente que el mejor sistema socioeconómico es el SOCIALISMO que, comparado con este capitalismo salvaje y criminal, es el único que puede aportar soluciones masivas a los problemas que está pasando la Humanidad toda. Falta algo que no he acabado de diagnosticar. Una mística, un aspecto “espiritual” que le dé al individuo motivación suficiente y necesaria para el trabajo en común. Un “algo” que convierta al socialismo en un sistema diferente al que se practicó desde 1917 en la URSS y anexas, muy diferente a esa broma tropical que se llamó Socialismo Cubano. Espero confiado que algún día alguien lo encontrará, si Dios quiere. (1995: 83; mayúscula en el original)

Rius por tanto se inscribe en la tradición de la pedagogía utópica que prepara la confirmación práctica de la hipótesis comunista mediante —en palabras de Miguel Abensour— la “educación del deseo.” Para Abensour, la utopía ambiciona a “enseñar al deseo a desear, a desear mejor, a desear más y, sobre todo, a desear de una manera diferente” (1973: I-330). Esta educación del deseo resulta indispensable en cuanto se considere que, como anota Norberto Bobbio, “el fin del comunismo histórico” no ha puesto fin “a la sed de justicia” que éste despertó: en un mundo de “injusticias atroces, como es aquel en que todavía están condenados a vivir los pobres, los menesterosos, los sojuzgados por las incansables y aparentemente inmodificables grandes potencias económicas”, pensar que “la esperanza de la revolución se ha apagado y ha terminado sólo porque la utopía comunista fracasó” equivale a “cerrar los ojos para no ver” (1989).

En su obra tardía, Rius (1993) coincide con Bobbio (1989) en atribuir la quiebra del proyecto utópico encarnado en la idea comunista a la mediocre gestión —por decirlo amablemente— que los gobiernos que presumieron de implementarla llevaron a cabo de, cuando menos, cuatro libertades fundamentales: la personal (que incluye los derechos a no ser detenido arbitrariamente y a ser juzgado conforme a los principios del debido proceso); la de prensa y opinión; la de reunión y, finalmente, la de asociación (por virtud de la cual es factible constituir agrupaciones que, como los sindicatos o los partidos, entrañan garantías democráticas del pluralismo político). Sin embargo, hasta el fin de sus días Rius se negó a cerrar los ojos ante la injusticia, incluida aquélla perpetrada por los regímenes del llamado socialismo real que apoyó en sus orígenes, como fue el caso de Cuba. En sus propias palabras, Rius

hizo “toda la lucha” por construir un “sistema de gobierno” honesto y verdaderamente democrático, con la congruencia inquebrantable de una convicción “marxista-masoquista” por la que nunca “tiró la toalla” en la búsqueda de un “tipo de sociedad” más justo (Rius, 2014: 464). Queda entonces su pedagogía gráfica para que nuestra generación y quienes nos sucedan, hasta que saldemos las cuentas que tenemos pendientes con la justicia, recordemos que hoy como el 21 de febrero de 1848 el “fantasma del comunismo” —y la promesa de emancipación igualitaria que éste encarna— esperan materializarse en este mundo (Marx 1972: 59).

BIBLIOGRAFIA

- ABENSOUR, Miguel (1973), *Les formes de l'utopie socialiste-communiste: Essai sur le communisme critique*. Thèse pour le Doctorat d'État en Droit, Université de Paris. Paris, France.
- ADORNO, Theodor; HORKHEIMER, Max ([1944]1998), *Dialektik der Aufklärung: Philosophische Fragmente*, en Adorno, Theodor, *Gesammelte Schriften*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, tomo III.
- AGAMBEN, Giorgio (2003), *Stato di eccezione*. Torino, Bollati Boringhieri.
- AGNEW, Bob (2004), “¡Viva la Revolución! *Los Agachados* and the Worldview of Eduardo del Río (Rius)”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 23, pp. 1-20.
- APPIGNANESI, Richard (2012), “Editor’s Preface”, en Del Río, Eduardo (Rius), *Introducing Marx: A Graphic Guide*. Appignanesi, Richard (trad.). Icon Books, London, pp. 1-4.
- AUSTIN, John (1832), *The Province of Jurisprudence Determined*. London, John Murray.
- BADIOU, Alain (2009), *L'hypothèse communiste*. Clamecy, Lignes.
- BAKER, Houston (1984), *Blues, Ideology and Afro-American Literature: A Vernacular Theory*. Chicago, University of Chicago Press.
- BANKOWSKI, Zenon y Geoff Mungham (1976), *Images of Law*. London, Routledge.
- BARTHES, Roland (1964). “Rhétorique de l’image”, en *Communications*, vol. 4, pp. 40-51.
- BENJAMIN, Walter ([1936] 2006), *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- BLOOM, Harold (1994), *The Western Canon: The Books and the School of Ages*. New York, Riverhead.
- BLOOM, Harold (1997), *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. 2ª ed. Oxford/New York, Oxford University Press.
- BOBBIO, Norberto (1989), “L’Utopia Capovolta: Ma che cosa sostituirà il comunismo?”, *La Stampa*, n.º 128, año 123, p. 1.
- BORDIEU, Pierre (1979), *La Distinction: Critique Sociale du Jugement*. Paris, Éditions de Minuit.

- CARPIZO, Jorge (1980), "México, Poder Ejecutivo: 1950-1975", en Carpizo, Jorge, *Estudios Constitucionales*. 4ª ed. México, Porrúa/Universidad Nacional Autónoma de México.
- DAHLMAN, Ian (2012), "The Legal Surrealism of George Herriman's *Krazy Kat*", en *Law Text Culture*, vol. 16, pp. 35-64.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1978), *ABChé*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1979), *Mao en su tinta*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1980a), *Manual del perfecto ateo*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" ([1972]1980b), *Marx para principiantes*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" ([1975]1981a). *Lenin para principiantes*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1981b), *El diablo se llama Trotsky*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1982), *Su majestad el PRI*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" ([1966]1983), *Cuba para principiantes*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1987), *El hermano Sandino*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1988), *Vera historia del Tío Sam*. México, Posada.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1990), *Mis Supermachos*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1993), *Lástima de Cuba*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1995), *Rius para principiantes*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (1997), *La Revolucioncita Mexicana*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (2003), *Osama Tiosam: Por qué ama tanto el mundo a los Estados Unidos*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (2014), *Mis confusiones: Memorias desmemoriadas*. México, Grijalbo.
- DEL RÍO, Eduardo "Rius" (2015), *¿Cuándo se empezó a xoder México?* México, Grijalbo.
- DÍAZ, Elías (1978), "Sentido y función actual de la Filosofía del Derecho", en Díaz, Elías, *Legalidad-legitimidad en el socialismo democrático*. Madrid, Civitas, pp. 15-34.
- DORFMAN, Ariel y Armand MATTELART (2010), *Para Leer al Pato Donald: Comunicación de Masas y Colonialismo*. 2ª ed. Toluca, Siglo XXI.
- DWORKIN, Ronald (1978), *Taking Rights Seriously*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- ECO, Umberto (1968), *La Struttura Assente*. Milano, Bompiani.
- EISNER, Will (2008), *Comics and Sequential Art*. New York/London, W. W. Norton & Company.
- FERNÁNDEZ, María Jesús; RAMIRO, Miguel Ángel "Derechos humanos y cómics: Un matrimonio est-éticamente bien avenida", en *Derecho del Estado*, n.º 32, pp. 243-280.

- GIDDENS, Thomas (2012), "Comics, Law and Aesthetics: Towards the Use of Graphic Fiction in Legal Studies", en *Law and Humanities*, vol. 6, n.º 1, pp. 85-109.
- GIDDENS, Thomas (ed.) (2015), *Graphic Justice: Intersections of Comics and Law*. Abingdon/New York, Routledge.
- GOODRICH, Peter (1986), "Law and Modernity", en *Modern Law Review*, vol. 49, n.º 5, pp. 545-559. DOI: <<https://doi.org/10.1111/j.1468-2230.1986.tb01703.x>>.
- GÓMEZ ROMERO, Luis e Ian DAHLMAN (2012), "Introduction: Justice Framed: Law in Comics and Graphic Novels", en *Law Text Culture*, vol. 16, pp. 35-64.
- GORDON, Robert (1989), "Critical Legal Studies as a Teaching Method, Against the Background of the Intellectual Politics of Modern Legal Education in the United States", en *Legal Education Review*, vol. 1, n.º 1, pp. 59-83.
- GRAMSCI, Antonio (1975), *Quaderno 4 (XIII) 1930-1932*, en *Quaderni del Carcere*. 2ª ed., Gerratana, Valentino (ed). Torino, Einaudi, tomo 2, pp. 417-536.
- GROENSTEEN, Thierry (2000), "Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimation?", Smolderen, Shirley (trad.), en Magnussen, Anne y Christiansen, Hans-Christian (eds.), *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*. Copenhague, Museum Tusculanum Press, pp. 29-41.
- HART, Herbert Lionel Adolphus (1994), *The Concept of Law*. 2ª ed., Oxford, Clarendon Press.
- HATFIELD, Charles (2005), *Alternative Comics: An Emerging Literature*. Jackson, University Press of Mississippi.
- HORKHEIMER, Max (1968). "Traditionelle und kritische Theorie", en Schmidt, Alfred (ed.), *Kritische Theorie: Eine Dokumentation*. Frankfurt am Main, Fischer, tomo II, pp. 137-191.
- HINDS, Harold y Charles TATUM (1992), *Not Just for Children: The Mexican Comic Book in the Late 1960s and 1970s*. Westport, Greenwood Publishing.
- KAHN, Paul (1999), *The Cultural Study of Law: Reconstructing Legal Scholarship*. Chicago/London, University of Chicago Press.
- KELSEN, Hans (1960), *Reine Rechtslehre: Mit einem Anhang: Das Problem der Gerechtigkeit*. 2ª ed., Wien, Franz Deuticke.
- KUNZLE, David (1973), *The Early Comic Strip: Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*. Berkeley, University of California Press.
- LACAN, Jacques (1982), "Le Symbolique, l'imaginaire et le réel", en *Bulletin de l'Association Freudienne*, n.º 1, pp. 4-13.
- LEÑERO, Vicente (1994), "La espera, la delación, las sombras, las luces y el mito genial", *Proceso*, núm. 903, pp. 81-94.
- LLEWELLYN, Karl (1947), "Review: [Untitled]", en *Columbia Law Review*, vol. 47, n.º 2, pp. 337-338.

- LÓPEZ MEDINA, Diego Eduardo (2004), *Teoría impura del derecho: La transformación de la cultura jurídica latinoamericana*. Bogotá, Legis/Universidad de los Andes/Universidad Nacional de Colombia.
- MACDONALD, Roderick and David SANDOMIERSKI (2006), “Against Nomopolies”, en *Northern Ireland Legal Quarterly*, vol. 57, n.º 4, pp. 610-633.
- MANDERSON, Desmond (2003), “From Hunger to Love: Myths of the Source, Interpretation and Constitution of Law in Children’s Literature”, en *Law and Literature*, vol. 15, n.º 1, pp. 87-141. DOI: <<http://dx.doi.org/10.1525/lal.2003.15.1.87>>.
- MARX, Karl y Friedrich ENGELS (1972). *Manifest der kommunistischen Partei*, en *Marx-Engels Studienausgabe*. Frankfurt am Main, Fischer, tomo III, pp. 59-87.
- MCALLISTER, Matthew; SEWELL, Edward; GORDON, Ian (2001), “Introducing Comics and Ideology”, en McAllister, Matthew, Edward Sewell e Ian Gordon (eds.), *Comics and Ideology*. New York/Washington DC, pp. 1-13.
- McDonnell, Patrick; O’CONNELL, Karen y Georgia RILEY DE HAVENON (1986), *Krazy Kat: The Comic Art of George Herriman*. New York, Abradale Press.
- MCCLOUD, Scott (1994), *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, HarperPerennial.
- MCLAUGHLIN, Thomas (1996), *Street Smarts and Critical Theory: Listening to the Vernacular*. Madison, The University of Wisconsin Press.
- MERINO, Ana (2003), *El cómic hispánico*. Madrid, Cátedra.
- MONSIVÁIS, Carlos (2000), *Aires de Familia: Cultura y Sociedad en América Latina*. Barcelona, Anagrama.
- MORRISON, Grant; MCKEAN, David (2004), *Arkham Asylum: A Serious House on Serious Earth*. New York, DC Comics.
- PLATÓN (2007), Crátilo, en *Diálogos II: Gorgias, Menéxeno, Eutidemo, Menón, Crátilo*. Calonge Ruiz, Julio; Acosta Méndez, Emilio; Oliveri, Francisco José; Calvo, José Luis (trads.), Madrid, Gredos, 337-455.
- RUBENSTEIN, Anne (1998), *Bad Language, Naked Ladies and Other Threats to the Nation: A Political History of Comics Books in Mexico*. Durham, Duke University Press. DOI: <<https://doi.org/10.1215/9780822399919>>.
- SARTORI, Giovanni (1976), *Parties and Party Systems: A Framework for Analysis*. Cambridge, Cambridge University Press.
- SKHLAR, Judith (1964), *Legalism*. Cambridge, Mass., Harvard University Press.
- SPECK, Paula K. (1982), “Rius for Beginners: A Study in Comic Book Satire”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, vol. 1, pp. 113-125.
- TATUM, Charles (1991), “Rius: Comic Book Writer as Social Critic and Political Gadfly”, en Camp, Roderic, Charles Hale y Josefina Zoraida (eds.), *Los intelectuales y el poder en México: Memorias de la VI Conferencia de Historiadores Mexicanos y Estadounidenses*. Los Angeles, Colegio de México, pp. 765-779. DOI: <<https://doi.org/10.2307/j.ctv513805.45>>.

- TATUM, Chuck; HICKS, Harold (1979), “Eduardo del Río: An Interview and Introductory Essay”, en *Chasqui*, vol. 9, n.º 1, pp. 3-23. DOI: <<https://doi.org/10.2307/29739585>>.
- VARNUM, Robin; GIBBONS, Christina (2001), “Introduction”, en Varum, Robin y Christina Gibbons (eds.), *The Language of Comics: Word and Image*. Jackson, University Press of Mississippi, pp. ix-xix.
- WERTHAM, Fredric (1954), *Seduction of the Innocent*. New York/Toronto, Rinehart.